OANA BOC

CONSIDERAȚII ASUPRA IMPLICAȚIILOR NARATIVULUI ÎN CONFIGURAREA DIMENSIUNII SPAȚIO-TEMPORALE ÎN *FLORI DE MUCIGAI*

Exegeza argheziană a remarcat constant structura narativă a poemelor din *Flori de mucigai*, conferind acestei narativități diferite funcții. Astfel, în opinia lui Nicolae Balotă, narativul constituie în acest volum de versuri o modalitate voită de „decantare de lirism” (Balotă 1979, p. 258), de „renunțare la intenționalitatea poetică”, „la poematizarea lirică a substanței” într-o poezie „eminamente impură” (*ibidem*, p. 224). Accentul pus pe „poeticitatea anecdoticului” reprezintă pentru Balotă un semn al „non-conformismului poetic”, al anticonvenționalității care „s-ar putea apropia de cea avangardistă, doar dacă am infera în creația lui o intenționalitate programatică, inexistentă” (*ibidem*, p. 225).

Dincolo de această funcționalitate estetică a structurării preponderent narative a volumului *Flori de mucigai*, vom încerca o considerare a funcției narativului din perspectivă tipologică. În acest sens, vom urmări câteva implicații ale acestui mod discursiv în constituirea unui model al lumii, o dată cu instituirea sensului textual.

Astfel, nu ne propunem o considerare sistematică a funcției narativului în *Flori de mucigai*, nici o relevare a implicațiilor sale în substanța lirică a poemelor sau o probare a acestui mod discursiv pe baza unor criterii, ci vom încerca o explorare succintă a câtorva aspecte ce relevă implicațiile narativului în configurarea unei spațio-temporalități specifice în *Flori de mucigai* de Tudor Arghezi.

1. Narativului, „ca mijloc de poetizare”, i-a fost consacrată recent o întreagă lucrare. Autoarea, Rodica Zafiu, demonstrează că, deşi narativul şi poeticul se situează la niveluri discursive diferite, ele nu sunt incompatibile, dimpotrivă, modalitatea narativă, atunci când se manifestă în textul poetic, „dezvoltă strategii specifice care contribuie la efectul artistic al acestui tip de text”, funcțiile acestor strategii fiind diverse: legitimarea intertextuală, producerea coerenței textuale, capacitatea de ambiguizare sau de simbolizare. Acestea sunt doar câteva dintre funcțiile narativului ca mijloc de „textualizare”, dar şi de „poetizare”, pe care autoarea le relevă într-o abordare complexă (vezi Zafiu 2000).

Fără a reduce narativul la temporalitate, Rodica Zafiu consideră că funcția cea mai importantă a narativului ca modalitate de construcție a textului poetic este cea de „captare a temporalității”.

Într-un cadru conceptual diferit, Paul Miclău pune şi el discursul narativ în relație directă cu temporalitatea instituită în textul poetic. Referindu-se la poemul *Ulise*, autorul remarcă faptul că inacțiunea lui Ulise îl sustrage timpului (Miclău 1979). Absența acțiunii eroice prin *suprimarea discursului narativ însuşi* implică, în opinia lui Paul Miclău, refuzul integrării într-o temporalitate progresivă, refuzul

DACOROMANIA, serie nouă, V–VI, 2000–2001, Cluj-Napoca, p. 109–115

aderării la experiența succesivă. Poetul reușește să învingă scurgerea progresivă, ineluctabilă a timpului, punând lumea sa poetică sub semnul duratei eterne și printr-o structurare internă proprie a expresiei poetice, prin anumite tehnici textuale, dintre care reținem dizlocările sintactice, repetițiile care obligă cititorul să recurgă la proiecții regresive, dar mai ales refuzul modalității narative[1].

Astfel, considerăm că modalitatea discursivă narativă poate constitui o tehnică textuală cu implicații directe în configurarea unei spațio-temporalități specifice într-un text literar. „Captarea temporalității" prin intermediul narativului constituie și un moment esențial al disocierii tipologice.

Din perspectivă tipologică, temporalitatea, coordonată fundamentală a lumii poetice create, este construită în plan textual pe baza unui principiu elementar de construcție a câmpurilor interne referențiale: fie pe baza unui principiu 'diagramatic', 'iconic'[2], prin orientarea plasticizantă a procesului de 'poesis discursiv', în acest caz „reconstituindu-se cu mijloace discursive dimensiunea concret-senzorială a experienței" (Borcilă 1987, p.189), fie pe baza unui principiu 'simbolic', prin orientarea revelatoare a 'procesului de poesis', ceea ce presupune „o dedublare a planului designațional (ontologic) și o disparitate radicală între cele două niveluri ale acestui plan (nivelul 'fenomenal' și cel al 'esențelor')" (*ibidem* 1987, p. 190).

Vom încerca în continuare, pornind de la aceste premise, să formulăm câteva considerații asupra implicațiilor narativului în instituirea unei spațio-temporalități specifice în *Flori de mucigai*.

2. Un element esențial în construcția sensului poemelor din acest volum este *surprinderea devenirii temporale*, realizată mai ales prin modalitatea discursivă narativă, într-o accepție prototipică a acestei narativități, ca „relatare de evenimente aflate într-un raport de succesiune temporală" (Zafiu 2000). Armătura narativă a textelor poetice din *Flori de mucigai* dă formă acestei succesivități, schematizându-se, astfel, un *model al temporalității de tip progresiv ireversibil* (spre deosebire de alte forme ale reprezentării temporale, ca de exemplu timpul haotic, timpul reversibil, timpul elastic sau timpul ciclic[3], care nu reprezintă experiențe temporale pe care omul le poate avea în mod concret, iar semnalarea lor implică o dedublare cronotopică definitorie pentru tipul simbolic).

Această progresie ireversibilă a timpului este simetric corespondentă experienței temporalității din lumea reală, o temporalitate ordonată prin limbaj pe o axă unidirecțională. Succesivitatea, unidirecționalitatea, linearitatea sunt atribute ale temporalității lumii *Florilor de mucigai*, care reconstituie în plan textual

[1] „La suppression du discours narratif – Ulysse ne raconte plus des aventures exquises – signifie le refus de l'intégration dans un ordre où le cumul de prédicats implique l'adhésion à l'expérience successive. En réalité c'est un refus de l'ordre évènementiel de l'existence comme un perfide moyen d'aliénation, de perte de l'authénticité humaine" (Paul Miclău 1979, p. 10).

[2] A se vedea Borcilă 1987.

[3] Aceste concepte preluate din antropologia socială sunt valorificate într-un cadru teoretic diferit de Grupul μ (1997/1990, p. 136).

experienţa temporală a omului în lume. Aşadar, categoria temporalităţii este construită prin mijloace discursive în plan textual după un principiu 'iconic', în sensul pe care îl dă acestui termen M. Borcilă, adică analog lumii fenomenale (semnul iconic din teoria semiotică peirceiană operând în mod esenţial prin similitudine): „sintaxa textuală metonimică este subordonată construirii unui câmp intern de referinţă analog câmpurilor externe ale concretului senzorial, i.e. este guvernată de un principiu semantic iconic, mai exact: diagramatic" (Borcilă 1987, p. 190)[4]. Iconicitatea astfel definită vizează însăşi substanţa lumii instituite în text prin analogie cu lumea fenomenală, fiind o dimensiune intrinsecă a sensului textual însuşi, orientat astfel tipologic.

Astfel, considerăm că dimensiunea temporalităţii în *Flori de mucigai,* circumscrisă global unui timp progresiv ireversibil şi construită analogic lumii fenomenale, după un principiu iconic, schematizează prin subsumarea spaţialităţii un model al lumii de tip monoplan.

Fiecare text din acest volum de versuri are o autonomie relativă, fiind deschis spre celelalte texte ce compun ansamblul poematic, sensul neputând să se instituie plenar decât prin interferenţe semantice la nivel global. (De exemplu, finalul poemului *Ceasul de apoi* se dezambiguizează numai prin raportare la celelalte texte din *Flori de mucigai* : *„Aznoapte, soră, / N-a mai bătut nici o oră"*. Apelativul „soră" primeşte aici funcţie deictică, actualizând o situaţie enunţiativă specificată anterior – atmosfera de spital în care se moare.)

Lumea *florilor de mucigai* este astfel referenţial omogenă sub aspectul dimensiunii cronotopice instituite; este o lume unitară, caracterizată prin continuitate referenţială (element care contribuie fundamental la realizarea coerenţei textuale nu numai la nivelul textelor individuale, ci şi la nivelul întregului ciclu de versuri). Prin continuitate referenţială înţelegem nu numai situarea sau continuitatea temporală (**2.1.**), adică „plasarea evenimentelor pe o axă temporală, în raporturi de succesiune" (Zafiu 2000), ci şi omogenitatea câmpurilor referenţiale interne, construite după un principiu iconic (**2.2.**). În cele ce urmează ne vom referi la aceste două aspecte ale continuităţii referenţiale, încercând să punctăm, din această perspectivă, câteva dintre implicaţiile narativului în configurarea dimensiunii cronotopice.

2.1. Poemele din *Flori de mucigai* sunt puternic marcate narativ, dimensiunea cronotopică fiind indisociabilă de desfăşurarea evenimentelor. Acestea sunt plasate pe o axă temporală, actualizând un moment prezent corespondent spaţiului claustrant al închisorii, şi un moment trecut, în afara acestui spaţiu, dar într-o

---

[4] Această accepţie a iconicităţii este diferită de cea pe care o dă Rodica Zafiu într-un alt cadru conceptual, din perspectiva tehnicii de enunţare. „Succesiunea iconică", pentru autoare, este dată de faptul că „ordinea propoziţiilor corespunde ordinii evenimentelor" (Zafiu 2000), spre deosebire de alte tehnici de prezentare a temporalităţii în funcţie de un reper: inversarea succesiunii temporale sau simultaneitatea faţă de un eveniment-reper.

conexiune de tip cauzal cu momentul prezent. Relația de cauzalitate de tip explicativ este prezentă explicit sau implicit în toate poemele din *Flori de mucigai*[5].

Relevarea cauzei unei acțiuni este explicită în *La popice*, unde scena de bătaie este încheiată printr-un final explicativ, final poantă: „Şi toată pricina / Fusese Gherghina". Acelaşi conținut specific al dezvăluirii într-un final explicativ se regăseşte în *Lache* („Pentru multele lui minuni / Lache stă închis de opt ani şi patru luni"), *Tinca* („Vezi, Năstase osânditul, / Nu te-a pătruns decât o dată; / Şi atuncea toată, / Cu tot cuțitul"), *Fătălăul* („Din atâta-mpărechiere şi împreunare, / Tu ai ieşit tâlhar de drumul mare"), *Candori* („Are patru spargeri, în dosare. / Nouă furturi de buzunare. / Şi un păcat neiertat: / Un asasinat"), *Generații* („Şi toți, / Şi caii – sunt hoți"), *Pui de găi* („Baba miorlăie acum după fată-n închisoare, / Şi hoațele de la femei o scuipă şi o târnuie, / Tâlharii taie-n ocnă sare, / Şi capul lor cârciumarul Cârnu e)".

Alteori, elementele explicative apar pe parcursul textului,ca în *Cina*: „Câțiva au ucis, / Câțiva ispăşesc ori un furt, ori un vis". Pe lângă aceste situații de cauzalitate explicită, bazată pe descrierea şi explicarea legăturilor dintre evenimente, există texte în care conexiunea cauzală este realizată inferențial, fie prin prezentarea exclusivă a evenimentului cauză – din trecut – (*Ucigă-l toaca, Sici bei*), fie prin presupoziția acestui moment în trecut şi focalizarea exclusivă asupra prezentului, cauzalitatea fiind implicită şi nedesfăşurată semantic (*Galere, Ion Ion, Serenadă, Cântec mut, Morții*).

Prin această tehnică discursivă, prezentul este permanent conectat anaforic la trecut printr-o relație de contiguitate cauzală ce implică o succesivitate temporală prin asocierea a două momente temporale. Astfel, timpul este figurat ca *o axă a devenirii ireversibile* în care există o continuitate de relații, de raportări ale unui moment la altul.

Poemele sunt construite pe o anecdotă, pe un fapt divers, această armătură narativă dând formă succesiunii temporale. Astfel, prin intermediul modalității narative, secvențele se prelungesc în spațiu şi timp prin progresia discursivă, figurând o temporalitate a înlănțuirii (liniaritatea sintagmatică a discursului este dublată de o progresie temporală). Această asociere cauzală a momentelor temporale reprezintă ceea ce Nicolae Balotă numea „viața în ruptură" (ca „tema cuprinzătoare a poemelor din acest ciclu"), imaginând „o omenire părăsită, izolată de corpul omenirii, ruptă de tot ce e sfânt, valoros, o omenire a excluşilor societății" (Balotă 1979, p. 223), o omenire ce se constituie în semn metonimic al unei lumi alunecând spre degradare, spre moarte.

Astfel, considerăm că narativul nu este aici numai o simplă modalitate discursivă, ci are implicații majore la nivelul instituirii sensului textual, în definirea lumii *florilor de mucigai* ca lume a schimbărilor, a succesiunii evenimentelor în

[5] Fac excepție poemele *Flori de mucigai* şi *Ceasul de apoi*, poeme distincte sub aspect tematic şi pe care le considerăm nuclee metaforice ale întregului ciclu de versuri prin faptul că sintetizează coordonatele esențiale ale lumii imaginare instituite (vezi Boc 2001).

sensul decadenței și al morții, într-un spațiu definit exclusiv prin această temporalitate, un spațiu închis, în care lumina de „dincolo” nu poate pătrunde sau nu poate fi recunoscută. Narativul contribuie, astfel, la configurarea unui model monoplan al lumii.

2.2. Lumea textuală este omogenă sub aspectul dimensiunii cronotopice şi în ceea ce priveşte câmpurile referențiale interne construite, care stau sub semnul unei axiologii negative, prin degradarea şi substiuirea valorilor consacrate prin ceea ce constituie opusul lor.

Construirea unei spațio-temporalități omogene figurează o lume închisă ontologic, fară şansa deschiderii spre un plan al esențelor. Codul cultural, mitic este actualizat numai cu intenția discreditării, a demitizării. Aluziile la mitul christic sunt parodice, atitudinea fiind una demitizantă[6]: în *Galere* şi *Cina* se configurează false procesiuni, sensurile fiind întoarse pe dos („O răstignire fără cruci şi fără schele / O Golgotă şeasă, fără altare”), în *Candori* fiorul grav este discreditat, pioşenia fiind pusă alături de păcate grave. În poemul *Sfântul* trupul uman distorsionat până la macabru devine, prin trăsătura diformității insolite, un posibil semn de „dincolo”, reclamat chiar prin titlul poemului. Însă falsitatea acestei cosubstanțialități divine este demascată în final: „În glasul lui de mut / Bombăne Cuvântul dintru început / Ce se purta chiorâş pe ape”. Cuvântul bombănit este limbajul degradat, incomprehensibil, caricaturizat. Cuvintele „a bombăni” şi „chiorâş”, prin semantismul pregnant peiorativ, denigrează însăşi sintagma biblică actualizată aluziv, „la început a fost Cuvântul”.

În *Cântec mut* sacrul este imaginat ca fiind de aceeaşi esență cu lumea fenomenală, ceea ce duce la demitizare, la orizontalizarea sacrului, la negarea lui prin chiar negarea esenței radical diferite de cea a lumii reale, în cadrul unui scenariu narativ.

Imaginile se distribuie în jurul polilor antitetici ‘sacru’ / ‘profan’: „Şi odaia cu mucigai / A mirosit toată noaptea a rai”. Însă figurarea transcendentului nu este una simbolică. Scenariul preponderent narativ desfăşoară o aparentă epifanie. „Raiul” nu se situează pe o dimensiune semiotic verticală, ci este „desacralizat” şi se transpune pe o axă orizontală, astfel încât opoziția ‘terestru’ / ‘cosmic’ nu presupune o ruptură ontologică. Absența sacrului este remarcată şi de N. Balotă: „Sacrul nu este negat, el nu există. Verbul poetului este cu desăvârşire profan. Ba chiar […] el se manifestă prin actul poetic ca profanizare” (Balotă 1979, p. 217).

Instanțele sacralității sunt nu numai personalizate – Dumnezeu, îngerii, sfinții apar în ipostaze umane de vizitatori –, ci şi reprezentabile sinestezic[7]. Aceste

[6] Aluziile parodice şi atitudinea demitizant ludică se regăseşte şi în poeme din alte volume argheziene (*Evoluții, Adam şi Eva, Facerea lumii, Didactica, Satan, Mâhniri, Ilie în cer* etc.), unde textele sacre sau mitologice fac obiectul tratării ironice.

[7] Mihaela Mancaş apreciază că în contextul liricii interbelice Tudor Arghezi este „scriitorul care îmbogățeşte în cea mai mare măsură sinesteziile multiple, complexe ca varietate şi număr al termenilor” (Mancaş 1991, p. 247).

asocieri sinestezice sunt amplu transpuse contextual, pe măsura derulării narative, şi vizează domenii diferite: auditiv („Ei au cântat din buciume şi strune / Câte o rugăciune, / Şi au binecuvântat / Lângă doftorii şi lângă pat”), olfactiv („Diaconii-n stihare / Veneau de sus, din depărtare, / Cădind pe călcâie / Cu fum de smirnă şi tămâie” … „Şi odaia cu mucigai / A mirosit toată noaptea a rai”), caloric („La patul vecinului meu / A venit aznoapte Dumnezeu. / Cu toiag, cu îngeri şi sfinţi. / Erau aşa de fierbinţi, / Că se făcuse în spital / Cald ca sub un şal”); vizualul este predominant şi tinde spre pictural prin minuţiozitatea detaliilor: „Doi îngeri au adus o carte / Cu copcile sparte, / Doi o icoană, / Doi o cârjă, doi o coroană”.

Astfel, textul este structurat în imagini perceptibile pe multiple niveluri senzoriale, orientând procesul creaţiei de sens spre finalitatea ‘plasticizantă’. Prin acest procedeu sinestezic, sacrul este transformat în substanţă a lumii fenomenale, este supus datelor perceptibilităţii acestei lumi.

Cadrul ipostazierii sacrului este cel bisericesc, formal instituţionalizat, întrucât biserica nu apare ca mediatoare între om şi sacralitate, ci numai ca recuzită, ca decor necesar. Rezultatul este reducerea sferei semantice, omogenizarea la nivel actanţial: coexistenţa lui Dumnezeu şi a sfinţilor cu grefierul, cu tâlharii implică o perspectivă a cosubstanţialităţii acestora. Spaţiul îşi pierde dimensiunea verticalităţii, peisajul cosmic combinându-se cu cel terestru pe o axă orizontală („Scara din cereasca-mpăraţie / Scobora în infirmerie / Pe trepte de cleştar / Peste patul lui de tâlhar”).

Evenimentul morţii este plasticizat şi sugerat eufemistic ca „plecare” a sufletului, ca întâmplare firească: „L-am găsit / Zgârcit / El stă acum în pat / Unde-i sufletul lui? Nu ştiu. A plecat”. Moartea este constatată, consemnată, este un eveniment ce face parte dintr-o succesiune de întâmplări ale unui cadru narativ dominat de o temporalitate succesiv-ireversibilă, un eveniment lipsit de dimensiunea fiorului metafizic. Tărâmul sacrului este, astfel, demitizat şi integrat în profan, ceea ce implică pierderea palierului secund („transcendent”) şi situarea imaginarului într-o perspectivă unitar fenomenală.

Aceste aspecte ale continuităţii referenţiale contribuie esenţial la configurarea unei dimensiuni cronotopice unitare, omogene în sensul nescindării planurilor ontologice şi al construirii unei lumi care poate fi analogizată lumii reale.

Timpul lumii instituite în *Flori de mucigai* este timpul care trece, marcat de succesiune, de schimbare, care nu se raportează la un timp absolut, universal, şi nu poate fi recuperat. Iar acest timp progresiv ireversibil constituie coordonata esenţială a lumii *florilor de mucigai*, o lume a schimbărilor, a succesiunii evenimentelor în sensul decadenţei şi al morţii, al alienării fiinţei umane.

E un timp din care nu se poate evada, corelat cu un spaţiu închis până la claustrare, *un timp supus succesiunii impuse de discursul narativ, urmând linearitatea sintagmatică a acestuia.*

Astfel, narativul, care constituie armătura poemelor din acest volum de versuri, nu rămâne independent de poetic, nu poate fi considerat ca supraimpus, ci

are un rol decisiv în configurarea dimensiunii spațio-temporale şi, implicit, a lumii poetice imaginare în *Flori de mucigai.*

BIBLIOGRAFIE

Arghezi, 1980 / 1931 = Tudor Arghezi, *Versuri,* vol. I, II, Bucureşti.

Balotă 1979 = Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti.

Boc 2001 = Oana Boc, *Aspecte tipologice ale dimensiunii spațio-temporale în* ***Flori de mucigai*** *de Tudor Arghezi,* în StUBB, XLVI, nr. 4.

Borcilă 1987 = Mircea Borcilă, *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, în SCL, XXXVIII, nr. 3, p. 185-196.

Grupul μ, 1997/1990 = Grupul μ, *Retorica poeziei. Lectură lineară, lectură tabulară*, Bucureşti.

Mancaş 1991 = Mihaela Mancaş, *Limbajul artistic românesc în secolul XX,* Bucureşti.

Miclău 1979 = Paul Miclău, *Le temps intérieur du signe poétique chez Lucian Blaga,* în „Dialogue", nr. 2 – 3.

Zafiu 2000 = Rodica Zafiu, *Narațiune şi poezie,* Bucureşti.

Universitatea „Babeş-Bolyai"
Facultatea de Litere
Cluj-Napoca, str. Horea, 31